DOI:10.15929/j.cnki.1004-2172.2009.01.015

深刻的思想启示
——在王光祈音乐观下的后学反思

□ 陈其射

（温州大学音乐学院　浙江温州　325027）

摘　要：王光祈是我国近代音乐学的奠基人，其学术思想博大精深。用其反思我国音乐学研究中的浮躁现象，恰到好处。其“进化音乐观”促使后学反思学术研究违背人类文明的进化思维规律或与其文化环境、历史坐标割裂的现象；其“唯物音乐观”促使后学要遵循“以实物为重、典籍次之、类推又次之”的唯物研究的序进规律；其“比较音乐观”促使后学反思在不同音乐文化的撞击和融合中，要坚定“只有民族的才是世界的”根本道理。

关键词：反思；进化；唯物；比较

中图分类号：J603　文献标识码：A　文章编号：1004-2172（2009）01-0070-07

王光祈是我国近代音乐学领域第一位卓有成就的开拓者和奠基人，是中国乃至亚洲比较音乐学的先驱。他第一个提出了我国乐律学的科学分类法、世界三大乐系区划、音乐学研究的序进规律、中国音乐发展论、东方民族音乐学和中西音乐的深层比较等。他的学术观念和思想光辉一直深刻地影响着我国音乐学的研究和发展。面对当前我国音乐学研究领域中存在着一些浮躁、添乱和急功近利的现象，本文试图通过王光祈的进化、唯物、比较音乐观念，在弘扬其学术精神的同时，促进后学返观自照，深刻思考，在前进中不断反思，受益解惑，求实问是，免走弯路，以此促进我国音乐学学科建设的健康和快速地发展。

一、“进化音乐观”下的后学反思

王光祈在其论著中第一次用科学理论诠释了进化的音乐观。音乐进化与人类文明同步，既不可逆转，也不可超越。音乐的“形、行、心、器”①总是要经过由低级到高级、由简单到复杂、由感性到理性，种类由少到多的进化过程。无论是对音乐源头、发展过程，还是对其规律的研究，都必须在同步文明进化的框架之内。他在《中国音乐史》自序说：（过去）“只有‘挂帐式’的史书，而无‘谈进化’的著述。从前‘纪事本末’一类书籍近于言‘进化’矣，但亦只限于该‘事’之本末，而对当时社会环境情形却多不作深刻探讨。此与近代西洋治‘历史学’者大异”[1]。他用进化音乐观撰写了中国音乐史，并用“进化”命其章节：“律之进化、调之进化、乐谱之进化、乐器之进化、舞乐之进化、歌剧之进化、器乐之进化”[2]。这种进化音乐观告诫后学，人类一切文明现象无不包含在一定的进化程序中。一切违背文明进化思维的做法，一切脱离历史坐标，超越文化共进程序的研究方法、研究观念、研究成果都是违背科学精神的，容易偏离严肃的治史之道，陷入无端的臆断或热情的幻想之中，得出与史实相悖，与文明进程相左的结论。其治史心态容易滋生“崇古和饰古”[3]的弊端，容易把史料说得越古越好。譬如对距今近8000年的“贾湖骨笛”的钻孔分析，就有不少学人提出超越史实的看法。贾湖“骨笛在穿孔前先划上等分记号，然后在符号上钻孔”[4]，留下了制作时为确定孔距，使用钻头轻点而留下的刻度痕迹。有人认为：“是根据某种特定的比例关系计算好了的”②；是“在制作时为计算开孔而留下的计算刻度”[5]；“说明当时在制作笛子时，是经过精确计算的”[6]；还有人根据今人的测音结果得出了“十二平均律”[7]、“六声清商音阶，六声或七声下徵音阶”[8]和“多宫六声音阶或七声音阶”[9]的结论；甚至认为“M282:20号骨笛小孔，透露了中国人最早的旋宫转调的音乐实践信息[10]”。这种与进化音乐观是背道而驰的“崇古和饰古”心态，后学应该深刻反思。众所周知，中国古代夏和夏以前的历史扑朔迷离。先民“到大约6000—7000年以前，各地以不同形式走向母系氏族公社的繁荣时期，留下了新石器文化。这时各族有自己的图腾崇拜及颇幼稚的宗教和神话，但往往是些朦胧的记忆或结合后来的宗教思想所作的描述。到大约5000—6000年前，各地先后进入了父系氏族社会，方才有了内容较为丰富的神话传说”[11]。距今8000多年前的新石器文化初期的贾湖骨笛，比仰韶

文化早 2000- 3000 年，比龙山文化早 4000 多年，是人类文明的童年期。当时不可能有文字、明确的语言、神话传说、文字记载，更不可能具备现代意义的乐律思维和计算能力。现存关于上古的音乐传说，多见于周代以后的文献，难免带有后世的时代烙印。“古代数学的萌芽应该产生于原始公社末期”。“仰韶文化时期出土的陶器，上面只有 |、||、|||、|||| 等表示 1、2、3、4 的数字符号；西安半坡出土的陶器也只有用 1～8 个圆点组成的图案”[12]。倘若考虑到上古文化的不平衡性和贾湖文化可能存在的超前性，当时先民最多也超不出以 10 个手指记数的整数思维。实难想象在 8000 年前，整体文化蒙昧低下、理性思维孕而未化，却能在骨笛制作过程中超常进化、异军突起？上述各种结论显然是站在主观想象和臆测之上，超越了历史，背离了人类文明的进化规律，有明显地饰古之嫌。

王光祈站在进化论的科学高度认为庖羲、黄帝作丝弦乐器“瑟”的记载不符合乐器的进化历程。他说“刘向《世本》谓：‘庖羲作五十弦（大瑟），黄帝使素女鼓瑟，哀不自胜，乃破为二十五弦，具二均声’。……其实庖羲氏之有无其人，已经是荒远无据。而况世界各种乐器进化，实以‘丝弦乐器’最晚，因其材料及组织皆较敲击或吹奏乐器为复杂故也。换言之，断非黄帝以前律管尚未发明之时所能有’。……《世本》此种记载断不能引为根据”[13]。《吕氏春秋》中听凤凰之鸣，“伶伦制造十二律之举”违背了进化音乐观，律的进化应符合由少到多的进化规律。“大约最初只有五律（亦或只有两律三律），其后渐渐增为六律、七律以至于十二律”[14]。对史料的态度和再认识是进化音乐观用于学术研究的重要内容，值得后学深刻反思。在过去音乐学各领域研究中，不加甄别、不加考证地运用史料的现象屡见不鲜。一旦选择了违背进化规律的史料，便会直接削弱研究成果的可信性，甚至使成果建立在沙器之上，也容易以讹传讹，遗害无穷。

进化音乐观是科学观念，后学在反思中必须突破种种成果的表象，由表及里地唾弃那些超越进化规律的研究观点、研究方法和研究结论。在音乐史学的研究成果中，我们不难发现以感性代替理性、以想象代替逻辑、以传说代替史实的现象。在旧史学的迷雾中有不少传说与史实不分，有些学人便误将传奇故事当做信史。“伏羲女娲”是中国音乐的起源吗？王光祈曾提出过疑问：“伏羲女娲”是传奇故事，以此为据来研究音乐起源是十分荒唐的[15]。即便在十分严谨的音乐史研究中，也会出现以传说代替了史实的错误。在杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》中曾把周穆王西行记当成中外早期文化交流的重要活动。书中说：“周穆王在公元前第十世纪带出去的中国音乐，对于当时及以后那些地区的外国音乐，会产生一定的影响；同时，曾接触到外国文化的他的乐队和他所带来的傀儡戏艺人，又会在一定程度上，将外国的音乐文化转而影响中国的音乐文化。”③周穆王西行记来源于《穆天子传》，据冯文慈先生考证：“《穆天子传》是一部非常富于传奇性的小说”[16]《穆天子传》在清代《四库全书》中也把它归入小说家类。其按语说：“经为古书而存之可也；以为信史而录之，则史体杂、史例破矣。今退置小说家，义求其当，无庸以变古为嫌也”[17]。中国古代文献的性质交融混杂，有些文学上有价值的文献却不可作信史资料，神话传说更不可靠。必须多方位考证，认真甄别、筛选出可信成份。前车之鉴值得反思，若不能用进化音乐观去考证、验证和佐证史料，逼近真史就会成为泡影。当作信史资料必须慎之又慎，切勿以讹传讹。除此之外，在浪漫主义思想引导下的音乐学研究，也容易超越史实，与进化音乐观背道而驰。“九歌”与九声音列本是两回事，若想象大于事实，结论先于求证，便会用偷梁换柱、调换“同类项”的性质等方法来论证，便会得出夏文化应在四五千年前，音乐文化已有了一定水平的结论[18]。

列宁指出，有两种基本的进化观点，即辩证法和形而上学[19]。前者是能动的、辩证的进化音乐观，后者是孤立、静止、片面的进化观。后学在反思中应深信不疑：音乐在进化的历史长河中不可能孤立不变，它不仅仅是乐种乐曲数量的增减和音乐场所的变更，更多的是音乐内部发生的变化。这种变化总体是呈现出与时俱进的渐变规律，但并不否认特定时期的革命性突变和某一特殊时期的与时悖进。具体问题具体分析就是辩证进化音乐观的精髓。“人之初本性善”，善性是人性的主流，但人类的贪婪、利欲、权欲等恶性，其自然属性在原则上却是一种历史进化的动因④。正如恩格斯所说：“自从阶级对立产生以来，正是人的恶劣的情欲 — 贪欲和权势欲成了历史发展的杠杆”[20]；对立阶级有不同的行为规范标准，但分属不同阶级的人在共时中的道德等人性规范却有着趋同性和相近性⑤；“色情”在音乐作品中总体以不健康的颓废面貌出现，若用辩证进化音乐观看冯梦龙的《叙山歌》，这种表象的“色情”因素就会被诙谐、风趣的健康“恋情”所替代⑥；劳动为音乐的产生准备了条件，但从“功利先于审美”[21]角度分析，劳动应先于艺术，音乐起源并非单源于劳动而存在着多元性。进化音乐观是推陈出新、破立相继的。当王光祈确立了世界三大乐系⑦理论，“中国乐制西来说”便不攻自破；只有辩证地批判了律学史上许多附会阴阳五行的错误[22]，才能剥掉其迷信外衣，拂去其尘埃，逼近真史。

进化音乐观下的后学反思，应尽量排除来自音乐外部的各种干扰。在解释、褒贬历史事件和人物时，要辩证地看待音乐与社会、政治、经济的关系。努力避免庸俗地领会史学服务于现实，夸大史实而违背进化音乐观

的做法。在中国古代社会中“礼乐”首要的任务是“资治”，它已成为中国音乐史学不可回避传统。音乐史的进化规律不可抗拒，它既受到社会、政治、经济等现实的左右，与其同步、为其服务，又保持着自身的独立性、科学性和人文性。音乐史只有客观的符合了科学性和人文性，才能有效地达到服务于现实之目的⑧。“西周雅乐”对华夏文明作出了巨大贡献，这一文明中包括了剥削阶级人物在内的杰出人才对历史的推动作用。《韶》、《大武》等六代乐舞不能因其是宫廷雅乐而降低或否定其艺术创造功绩；“西汉乐府”对当时俗乐的发展起到了积极的推动作用，不能因是汉武帝的提倡而低估其历史功绩；多才的音乐皇帝“唐玄宗”对唐代音乐事业的发展举足轻重，不能因其是帝王而轻描淡写；姜白石的自度曲独树一帜，在一定范围内改变中国古代“哑巴”音乐史的状况。不能因其是被剥削阶级豢养和寄生的帮闲清客，而贬斥或否定；佛教音乐及其特殊的发展规律在中国音乐史上占有重要的地位，不能简单地以“腐蚀歪曲民间音乐”而降低和缩小其历史作用[23]。

进化是不可抗拒的历史规律，是硬道理。用进化音乐观反思中国音乐，不难发现中国古代音乐有着惊人而顽强的延续力和稳定性，今之新乐有着独特的进化和变异特征。二者只有在辩证的比较研究中⑨才能体现进化音乐观的真缔。中国音乐延续力和稳定性的保持是透视音乐深层蕴积的关键，是寻觅古今音乐相通之缘由。若在一种反思的理智思维构成中完成其清醒的判断，那么这种经久不衰的稳定性，与几千年来以一种极为稳态的系统结构和无与伦比的地位统治中国人思想的儒学关联密切。儒学的“中庸平和”早已超出了一种作为思想意识的理论，而被历史积淀成一种普泛的民族心理结构，在漫长的历史熔铸中给中国音乐打上了无法逃避的“中和”柔性之乐的烙印。在原始血缘亲族博爱仁爱的一种“和”的追求中，在长期缓慢发展的封建小农经济上的音乐意识之上，缺乏动性的“和乐”始终以稳定的结构型态、观念传承着；而延续力的蕴积可能与古今人们音乐心理上的同构关系和口传心授的封闭性传承方法关联。古人云“今之乐犹古之乐”[24]。中国古代音乐虽然在不断更新变异，但变异程度却受到传播条件、创作方式、定性记谱法，“趋同”的审美习惯所限，使可变性一直局限在“同中求异”的框架之内。使音乐的变异和发展形成了一种“移步不换形”的缓慢性和渐变性，少有革命性的突变。如何把握进化中的遗传和变异的关系，寻觅古今音乐之沟通，乃是后学反思的重要内容。以今人的研究成果为起点的逆向研究已被多人采用，并取得了丰硕的成绩[25]。

二、“唯物音乐观”下的后学反思

王光祈在学术研究上坚持客观实物为第一性的原则，这是一种朴素的唯物音乐观。他说：“以实物为重、典籍次之、类推又次之。……实物研究法,为一般治史者所最宝贵之方法。假如实物不可复得，则只好求之古代典籍。因为古籍所述虽然极有价值；但是我们现在所有的上古书籍，皆不是当时原版出品，……是否可靠,已属疑问。……必须要先打几个折扣方可。假如并典籍而无之，则只好利用类推研究法，以作聊胜于无之举”[26]。这种音乐观使王光祈在著述选用资料时十分谨慎，对未注明出处的资料他绝不采用。他说：“郑觐文君之《中国音乐史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用”[27]。若对前人论著进行反思，不难发现一些未注明出处的论著。如吴南薰的《律学会通》[28]中引用了大量的文献史料，或简注、或未注、或错引。对此类著作中的资料不可擅用，必须查到原始资料。唯物音乐观在一定范围内的定义就是“求实”，上述所论既包括“求实”的先后、轻重、主次，也包括“求实”的严谨态度。面对音乐学研究的浮躁现象，后学应在反思中建立起科学的求实精神，以“求实—求是—求理”为序进目标。建立以历史的真实性和相对真实性为目标，以实证法和微观研究为主，凭借客观存在的事实，详细地掌握史料，求得史料的正确无误的“求真”精神；建立探索史料来龙去脉，力求正确理解和解释史料，揭开历史的真面目，达到认清史实目的的“求是”信心；建立在理性的高度和科学原理的指导下，将史实提炼、分析、比较、抽象、总结，从史料中引出正确的结论，从史料的深层意蕴中发现规律和体系的“求理”执着。防止夸夸其谈、空谈阔论的学术做法。王光祈指出：“至于吾国历代史书乐志，类多大谈律吕空论乐章文辞，不载音乐调子，乐器图画；……直至今日,其弊犹未一改”[29]。后学在反思中应深究其“不实”之缘，至少在两个方面值得反思：其一是“不知而不实”。即由于研究者的知识缺乏而造成与史实相悖的情况。在求证“乐”字时，若对天文学一窍不通，岂知它是“十二辰”中“午”和“未”的合成字[30]？在阐释“鸣球”时，若不知古义“球”字是“玉”旁的“玉磬”，必然误解“鸣球”就是圆石球[31]；为中国传统七声音阶命名时，若对“雅乐”、“燕乐”、“清乐”的概念不甚理解而以此命名，就会混淆了“乐种”与“音阶”两种不同的乐学概念⑩；在阐释“郑卫之音”时，若对儒学中“音”是音乐的形态本质，“乐”是音乐沟通伦理的思想本质含糊不清，就难以讲清为什么孔子把不合乎“仁”“善”规范的民间音乐统称为“郑卫之音”而不是“郑卫之乐”的道理。其二是“不真而不实”。即使用不真实或已被歪曲的史料而得出与史实相悖的情况。在对琵琶曲《十面埋伏》的内容解释时，若以不真实的“《十面》是隋代古曲”为史料，不去考证作品的

来龙去脉，不去分析历史作品的实际音响，就难以寻觅音乐作品本体固有的历史内容，而得出与史实相悖的臆造内容[32]。在分析伶伦作三寸九分“含少”律⑪时，若“以今度古”，站在不真的崇古愿望之上，就会得出“含少”律管长为“九寸”之误⑫、公差为“3”的十二等差律的半律黄钟管长⑬、三分损益法计算的约数半律黄钟管长⑭、以一寸二分经验管口校常数产生的半律黄钟管长⑮等各种与乐律发展历程悖离的结论。若从客观史实出发，伶伦笛律不可能产生于据今5000年的黄帝时代，应该是我国乐律形成期两周的产物，它是“以耳齐声、截竹定音”的度量而不是计算的半律黄钟管长[33]。在阐释琵琶曲《十面埋伏》的作者时，若用李芳园在“颂古非今”心态下托古伪造的隋·秦汉子的史料[34]，就会严重地歪曲历史，混淆了人名与器名，以主观想象和臆测代替了史实。因为“秦汉子”本是唐代一种类似琵琶的弹拨乐器的俗名[35]。“求实”是唯物音乐观的基础，也是治学之本，不实之论，即便逻辑再严密，方法再好也只能是“沙器”之作，无稽之谈。当然，若实物和典籍全无，合理的类推也有积极的学术意义。《吕氏春秋》所云“拊石击石”⑯虽为传说史料，但先民以击石节乐是可信的。“拊”为轻，“击”为重，是记载最早的强弱交替的轻重律，若与今我国民族音乐以“二”为基数的倍分节奏、节拍体系相比较，似乎看到了这种体系的源头。商代编磬的音高结构⑰包含了大二度、小三度和纯四度，它与今我国民族音乐特定的和谐观念、五声三音列旋法、徵羽调式色彩区划等底基结构型态相一致，似乎看到了我国民族音乐旋法、风格、色彩的源头。在不违背史实的前提下进行合理的类推，能提高史料价值，缩小历时的心理距离，加深古与今音乐在心理上的同构关系。

后学在唯物音乐观下反思音乐史学，应该肯定史的本体是客观的、唯一的、永恒的。不能因强调人的精神因素的作用，而消解历史认识应具有的客观性，得出“历史不可知”，即客观史实及其发展规律不可能被认识的悲观消极的结论。但必须承认对音乐史的认识是主观的、多意的，对同一史料，不同时代、不同社会、不同的人去研究它，结果多有不同，甚至大相径庭。从这个意义上说“一切真历史都是当代史”⑱是有道理的。史实是流逝不返的、不可再现的，史籍所载无不经过后人筛选，打上了主观的烙印，绝对客观的历史是没有的。然而追求史料的绝对完整性和客观性并非史学的目标和任务。音乐史应从其本质上认识自身，探究其发展规律，由浅入深、由表及里、由低级到高级的认识历史。史料尽管留下了主观印记，但其踪迹仍可从实物与文献的互证中，经分析比较、综合鉴别、理清脉络，使之逼近历史真相。音乐史研究者在社会现实生活中的思索、价值、判断常常左右着从客观史实中选择探讨的目标，从不同的角度推动了史学发展。但也不可避免地会“制造”出这样或那样的谬误。然而一个正确的认识往往需要在不断地反思过程中，纠正缪误获得发展，音乐史正是在这样的发展过程得到了延续和新生。

三、“比较音乐观”下的后学反思

王光祈吸收了西方比较音乐学的精髓，确立了自身的比较音乐观。他对中西音乐各种基本要素、内在本质进行了对照和分类，寻求二者的内在联系和分野的标志。用比较音乐观作了17部价值极高的著作，其中《东西乐制之研究》、《各国国歌评述》、《中西音乐之异同》、《东方民族之音乐》勘称是中西比较音乐学开创的经典之作。他著述中的比较音乐观拓展了我国近代音乐学的研究视野，使中国音乐、西洋音乐、东方民族音乐同时纳入研究范围。用“四分之三音”[36]等无可争辩的事实说明东西方音乐应该并重，中西音乐是“不同之不同，而不是不及之不同”。为此，王光祈广泛地参考了英、法、德等欧洲各国的有关资料，用比较音乐观审视了中国、蒙古、朝鲜、日本、越南、缅甸、泰国、印度尼西亚、印度、伊朗、阿拉伯、土耳其等东方各国音乐。第一个提出了世界三大音体系的学术创见：“我把世界乐系（亦称音体系）分为三大类：一曰中国乐系；二曰希腊乐系；三曰波斯—亚剌伯乐系”[37]。这种从比较音乐观中得出的结论和区划早已被音乐学界认同。然而，当今有些学人缺少的恰恰是这种比较音乐观，在西方强势文化面前失去了自我，“身在庐山中不知庐山真面目”，不能在比较中认识不同音乐的深层内蕴，在行为和观念中自觉或不自觉地奉行了“欧洲音乐中心论”。他们视欧洲音乐为最高典范，视西方音乐法则是“放之四海而皆准”的真理。以至于形成了“多声”先进而“单声”落后，定量记谱先进而定性记谱落后，交响乐先进而民乐落后，美声先进而民族声乐落后等观念。甚至少数学人从根本上否定民族音乐在当代发展的可能。“指出中国传统民族音乐无可回避的当代困境，从而使那些至今仍然把复兴中国传统民族音乐视为振兴所谓民族精神的人们，能够稍微醒悟一些”[38]。这些观念根深蒂固影响了音乐学界对不同音乐的正确认识。笔者认为，这些用他文化标准衡量和判断本文化的学人们，应该从王光祈高视点的比较音乐观中获得启迪和教益。

王光祈在《西洋制谱学提要》自序中说：“中国是单声线型的主调学，西方是纵向的和谐学[39]”。它启示后学要从两种不同的音乐型态中认识中西音乐。西方的纵向和谐是在西方宗教思想和宗教活动的影响下形成的，过多地强调立体化音响的神秘感受，旋律退于二线，成为立体和声进行的表层音运动。旋律型的构成受到纵向立体音乐的极大制约而呈单音跃迁状态。音乐表现的主体是纵向和声关系，是

和弦的功能连接。西方谐和学依据的是泛音和谐，必然要求音成份⑲的单一化，即每个音都要符合立体音响需要而具备的点状音核⑳的绝对音高，必然对单音的听辨域㉑采用严格限制。中国音乐则是单声线型主调学，是在远古图腾净化了的线条美开始，便呈现出一种时间进程自由流动的线状织体，形成了独特的横向发展的“线型”。这种单声线型的中国音乐已积淀数千年，早已凝冻成美的永恒，成为中国民族音乐的审美趣味、艺术风格和心理结构。在调式、节奏、旋律线等诸多方面形成了异彩纷呈的表现样式，旋律的长音被花腔和器乐填满了，甚至打击乐也采用与曲调溶为一体的旋律打法。音乐的横向运动蕴积了极其丰富的表现意义，旋律的自由运动形态与内蕴了特定含义的形态形成了完美的线型整体。这种织体形态更加着意于“音成分”㉒的扩大，构成一种没有痕迹的平滑的曲线，单独承担了音乐表现内容的全部。甚至在多声织体上也表现出横向结构的多线思维特点，形成了“分层变奏”等多线流动、多线并进的织体样式。对使用中国音体系的诸民族来说，它早已升华为一种审美理想。同以“命运”作题材，柴柯夫斯基的《第六交响曲》终曲，用一系列不协和和弦连接，制造了阴森、恐怖和凄凉，把命运的绝望、叹息、死亡描绘得十分真切。而阿炳的《二泉映月》则用纯旋律的形式，淋漓尽致地倾诉了他历尽人生的辛酸与苦难、命运的坎坷与抗争，在更深层次上给听众留下了无限的愁绪、联想和思考。在王光祈比较音乐观下的后学反思：不同类文化是多元并存的，既不是单线更替，更不能以某种文化为准绳，而是各有其美，相得益彰。

王光祈比较音乐观中突出了科学对改造中国音乐的积极作用。西方音乐经过了20世纪的科学洗礼，其理性认识、科学方法合理有序。“西洋近代因科学发达之故，所以音乐方面大受其赐”，“中国人不懂西洋音乐，可也。不懂西洋音乐进化，则不可也，(因研究西洋音乐进化，可以改造吾国音乐师资，其中所用之科学方法，尤可取材)”[40]。所以他用西方科学的方法对中国传统音乐理论进行了全面的整理，提出了科学的“律、调、谱、器”乐律学的分类方法㉓，为疏理中国古代浩如烟海的乐律史料，以及明细后学在乐律学研究纲目上指明了方向。对此，后学应反思：科学是音乐之基，艺术是音乐之本，二者的有机结合，才能极大地促进音乐的发展。中国传统音乐由于经验大于科学，想象大于抽象，造成了理性层面的低浅和极慢的稳态发展。

在中西记谱法的比较中，王光祈认为：“世界乐谱种类，共分两项。一为‘手法谱’，一为‘音阶谱’。前者系表示奏时应按何弦何孔，或应击何钟何磬。吾国琴谱、箫谱以及黄钟大吕等律吕字谱，皆属此类。后者系表示音阶大小，譬如宫音商音之间，系‘整音’变徵音徵音间，系‘半音’。……工尺谱则系由‘手法谱’进化而成‘音阶谱’者。……西洋五线谱系‘音阶谱’”[41]。这使后学反思，中国以“手法谱”为主，它是以记录演奏方法和定性为主的记谱方法；西方以“音阶谱”为主，它是以记录音乐时空关系的定量为主的记谱方法。“手法谱”是开放性的活性记谱法，是定量性和非定量性的结合。其“律吕”、“半字”、“减字”、“曲线”、“锣鼓字”谱记录的是音响进行的过程、特征、情绪和唱奏方法，不特别强调音乐时空的定量关系。“手法谱”还包括自然承递的“口口相传”的“念谱”内容。“音阶谱”着意强调音乐时空上的量化，用音符和休止符量化了节奏，用线间关系量化了音高关系，用小节线量化了节拍，用单位音符数量化了速度，用 f、P 字母符号数量化了力度。它刻意追求乐谱符号的可视性、准确性、再现性。“手法谱”和“音阶谱”，定量和定性两种记谱法均有利弊，无落后与先进之分。五线谱在定量方面，尤其在十二平均律的规范之内是很完善的，但定性不足，对完整记录作曲者的情绪要求方面更显不足。中国古代乐谱以定性为主，准确再现音乐的时空关系不够，但给演奏者较大的二度创作的空间。20世纪以来，欧洲人的五线谱改革多集中在定性记谱方面，有些乐谱上的定性符号之多只有作者和少数专家才能看懂。

王光祈的比较音乐观促使后学反思在不同音乐文化的撞击和融合中，应坚定“只有民族的才是世界的”根本道理。为了增强民族音乐文化的自信心，扫除对西方音乐文化卑躬屈膝的心理，他提出“创造伟大‘国乐’，侪于国际乐界”目标。为实现这一目标应“用先民文化遗产，最足以引起‘民族自觉’树立民族精神，实现“少年中国”崇高理想。“将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐”[42]。“盖中华民族者，系以音乐立国之民族。现在中国人虽已堕落昏聩，不知音乐为何物，然中国人之血管中，固尚有先民以音乐为性命之痕迹。吾将登昆仑之巅。吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾”[43]。王光祈这一振兴民族音乐的宏大愿望使后学反思，中国传统音乐理论不应该长期陷于清谈之中，应将几代音乐学人研究的成果付之以用，将中国民族音乐观念、行为、形态付之以传承和传播之中，在各层面音乐教育中，师生应努力学习和体验民族音乐的型态、审美和表现特征,变“不知”为“知之”,变“被动”为“自觉”,逐步明确中西两种文化土壤中生成的音乐是“不同之不同”,而不是“不及之不同”。绝不以牺牲民族音乐赖以自豪的音色特质、混响特质、语言特质、神韵特质、乐感特质和结构特质为代价换取发展。使有着几千年“乐教”传统的伟大民族的乐情、乐思、乐素、乐理重新升温，在知己知彼中吐故纳新。实现王光祈所说：“以乐为学，不以乐为技”㉔的目标。“比较”出真

知，在比较中易明是非曲直，易断“相异”和“相差”，“不同”和“不及”；容易疏理包括音乐在内的各种共时和历时文化现象的来龙去脉。它既是一种研究方法，也是一种科学的研究理念。在许多具体问题上都显现出王光祈比较音乐观的独特功能。如在分析十二平均律和非十二平均律的利弊上，他高屋建瓴地作出了符合民族音乐学的“各有所长”的结论[44]。这与片面强调十二平均律的长处，唯有十二平均律科学的肤浅之见相差甚远。王光祈三大音乐观给后学的反思甚多，为实现其“登昆仑之颠，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，从新沸腾”的伟大目标，后学不但要在站在前人丰富的研究成果之上前进，更应该不断反思、认真疏理前学之不足，防微杜渐、防讹未然。更应该携手共进，与时俱进，共同使中国音乐在崛起的进程中更加灿烂，在创造的进化中更加辉煌。

责任编辑：陈达波

注释：

①这里所指的“形”是用特殊符号系统来表示律、音、调、织体、节奏、结构等音乐底基的有形文化材料。这里所指的“行”是音乐的音高规范、乐感传承、音乐表演、音乐记录的行为方式和传承方式。这里所指的“心”是音乐观念、审美意识和美感特征积淀成的无形文化材料。这里所指的“器”是乐器的型制、分类、技法、发声原理等方面。

②童忠良《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》《中国音乐》1992 年第三期：“不少骨笛的音孔旁尚存钻孔时设计的横线刻记。可以看出，开孔前的刻线显然是根据某种特定的比例关系计算好了的”

③杨荫浏《中国古代音乐史稿》第 40 页：“周穆王在公元 964 年左右带了了盛大的乐队到遥远的西方游历。他的乐队曾先后在阿富汗附近的一个山下，和在里海相联的黑海边上举行盛大的演奏会。他又曾在一个叫做漯国的外国，为了祭他死去的白鹿，举行了盛大的演奏会，把好些乐器都使用出来。他在回国的路上，从邻近中国边境的地方得到一个能表演傀儡戏的名叫偃师的外国艺人。他为这艺人的表演技术所倾倒，终于用副车肥他带到中国”

④参见冯文慈《雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失》载《音乐研究》1999 年第 2 期关于雅乐《大武》权势欲的分析。

⑤冯文慈《防范心态与理性思考》载《音乐研究》1999 年第 3 期。关于唐代僧人文淑的“杖背流放”和元代“官禁平民学唱词话”的史实问题

⑥冯文慈《防范心态与理性思考》载《音乐研究》1999 年第 3 期。关于明末中国文艺思想史上占重要地位的冯梦龙的《叙山歌》的评判标准。

⑦王光祈《东方民族之音乐》中提出世界分为中国、希腊、波斯阿拉伯三大乐系

⑧冯文慈《从事中国音乐史的心态自述》载《南艺学报》2003 年第 1 期

⑨丁伟《论历史研究中的逆向考察》1984 年 7 月 25 日《光明日报》“任何科学的历史考察，都应当是相反方向的两种考察的辩证结合”。

⑩黎英海的《汉族调式和声》、李重光的《基本乐理》中用“雅乐”“燕乐”“清乐”为中国三种七声音阶命名

⑪《吕氏春秋.古乐篇》载：“昔黄帝叙伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之嶰谷，以生空窍厚薄钧者，断两节间 - - - 其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫，曰‘含少’”《上海文艺出版社》1978 年版

⑫陈奇猷在《黄钟管长考》中对“含少”律长的看法，载《中国文史论丛》第 1 辑，中华书局 1962 年版。

⑬吴南薰对“含少”律长的看法，载《律学会通》第三章第一节，科学出版社出版 1964 年第 1 版。

⑭王光祈对“含少”律长的看法，载《中国乐制发微》第一篇。

⑮沈知白中对“含少”律长的看法，载《中国音乐史纲要》，上海文艺出版社 1982 年版。

⑯《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》中的“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋　冒缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”。

⑰故宫博物院所的藏商代编磬。

⑱罗凤礼主编《现代西方史学思潮评析》，中央编译出版社，1996 年 7 月，第二章意大利哲学家贝.克罗齐（1866—1952 年）的观点。

⑲一个乐音音高不可能是绝对值，是许多近似音的总和，它只能倾向于一个频率数。

⑳一种竭力追求乐音严格规定的音高频率的定量性，倾向于点状的严格规定音高频率数的音核的作用。音高越靠近音核，音越准确，反之 则不准。

㉑由不同文化形成的听觉心理概念，即人耳允许的单音音高频率的可动范围。

㉒音成分是指单个乐音包含的高低、强弱和音色的变化。西方音乐强调尽量缩小这三项数值，中国音乐把着意扩大这三项数值的音称为“腔音”，在某类音乐中有意使用这种音。

㉓王光祈《中国音乐史》（1932 年）目录分类即按此法，律，即乐音的绝对音高关系，及其相关法则、规律、正律器、生律法等；调，即乐音的相对音高关系，常指调式、调高、宫调、宫调数等；谱，即记录音乐的方法——记谱法；器，即演奏音乐的的工具——乐器。

㉔王光祈的原话是“吾以乐为学，而不以乐为技”。

参考文献：

[1] 王光祈.中国音乐史[M].南宁：广西大学出版社，2005.

[2]王光祈.中国音乐史[M].南宁：广西大学出版社，2005.

[3]冯文慈.崇古与饰古—杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之一[J]. 音乐研究，1999(1).

[4]张居中.考古新发现—贾湖骨笛.[J]音乐研究,1988(4).

[5]肖兴华.中国音乐文化文明九千年[J].音乐研究,2000(1).

[6] 张居中.考古新发现—贾湖骨笛[J].音乐研究,1988(4).

[7] 肖兴华,张居中,王昌燧.河南汝州中山寨十孔骨笛测音研究[J].音乐研究,2001(2).

[8] 黄祥鹏.舞阳贾湖骨笛测音研究[J].文物，1989(1).

[9] 童忠良.舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点[J].中国音乐,1992(3).

[10] 夏季等.新石器时期中国先民音乐

调音技术水平的乐律数理分析[J].音乐研究,2003(1).

[11] [12]《中国大百科全书》图文数据光盘《中国历史》原始人群和氏族制社会“中国大地上的原始人群”条目.

[13] 王光祈.中国音乐史 [M].南宁：广西大学出版社，2005.

[14] 王光祈.中国音乐史 [M].南宁：广西大学出版社，2005.

[15] 王光祈.西洋音乐史纲要[M].卷上第4页

[16] 冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙：湖南教育出版社，1998.

[17] 清代《四库全书》提要按语

[18] 冯文慈.评黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”说[J].中央音乐学院学报,1999(2).

[19] 辞海编辑委员会.辞海[S].上海：上海辞书出版社，1979.

[20] 恩格斯·费尔巴哈与德国古典哲学的终结.三

[21] 普列哈诺言夫论艺术[M].

[22] 冯文慈.王光祈的音乐史学方法和学风[J].音乐探索,1984(4).

[23] 冯文慈.防范心态与理性思考[J].音乐研究,1999(3).

[24] 孟子·梁惠王下。

[25] 冯文慈.中国古代音乐史研究中的逆向考察[J].音乐研究,1986(1).

[26] 王光祈.中国音乐史 [M].南宁：广西大学出版社，2005.

[27] 王光祈.中国音乐史 [M].南宁：广西大学出版社，2005.

[28] 吴南薰.律学会通[M].北京：科学出版社，1964.

[29] 王光祈.中国音乐史 [M].南宁：广西大学出版社，2005.

[30]冯洁轩.中国音乐史方法论题外三议[J].中国音乐学,1989(2).

[31]冯文慈.从事中国音乐史的心态自述[J].南艺学报,2003(1).

[32]冯文慈.略论〈十面埋伏〉[J].音乐论丛.1978 (5).

[33]陈其射.伶伦笛律研究述评[J].音乐研究,1999(2).

[34]曹安和 1955 年影印再版李芳园《琵琶新谱》后记

[35]《旧唐书》卷二十九，上海：上海古籍出版社.

[36]王光祈.东方民族之音乐[M].上海：上海中华书局，1929.

[37] 王光祈.东方民族之音乐[M].上海：上海中华书局，1929.

[38]赵健伟.艺术之梦与人性的抉择[J].中国音乐学,1989(2).

[39]王光祈.西洋制谱学提要[C].成都：巴蜀书社出版，1992.

[40]王光祈《西洋音乐史纲要》(上、下册)1937 年 12 月。

[41]王光祈.中国音乐史[M].南京：广西大学出版社，2005.

[42]《欧洲音乐进化论》

[43]《东西乐制之研究·自序》

[44] 王光祈.中国音乐史 [M].南宁：广西大学出版社，2005.

Gaining a Good Deal of Enlightenment form Wang Guanqi’s Music Outlook

Chen Qishe

Abstract:

Wang Quangqi, the founder of modern musicology in China , whose academic thoughts are broad and profound and his evolving music position, materialist theory of music position and his comparative musicology all have great influence on the study of musicology.

Key words:

review; evolution; materialism; comparison